

А. А. Хадынская  
Сургутский государственный университет,  
г. Сургут

## Три родины Валерия Перелешина

Творчество Валерия Перелешина (1913–1992; настоящее имя — Валерий Францевич Салатко-Петрище) мало известно широкому читателю и немногим больше исследователям литературы. Он принадлежал к дальневосточной ветви русской эмиграции первой волны, был «младшим» представителем т. н. «харбинской ноты». В возрасте семи лет с матерью, известной в те годы журналисткой Е. Сентиной, и братом он попал в Харбин, там впоследствии окончил университет, практически в совершенстве овладел китайским языком, что дало ему возможность работать в области китайского права. Недолгое время он сотрудничал с СССР в службе ТАСС — это в дальнейшем сделало невозможным его переезд в США, т. к. на него легло подозрение в связи с коммунистами. После известных событий с Китайско-Восточной железной дорогой и прочного установления советской власти в Сибири и на Дальнем Востоке Перелешину удалось с помощью брата эмигрировать в Бразилию, где он и прожил до самой своей смерти в 1992 г., проведя последние годы жизни в доме престарелых под Рио-де-Жанейро.

Печататься Перелешин начал в 1930-х гг. в харбинском журнале «Рубеж», главный редактор которого, М. С. Рокотов, весьма высоко оценил творчество начинающего поэта. В писательском деле Перелешина поддерживала мать, она же, по свидетельству современников, и придумала ему этот псевдоним. В творческой истории поэта имеется тринадцать поэтических сборников («В пути» (1937), «Добрый улей» (1939), «Звезда над морем» (1941), «Жертва» (1944), «Южный дом» (1968), «Качель» (1971), «Заповедник» (1972), «С горы Нево» (1975), книга сонетов «Ари-

эль» (1976), «Три родины» (1987), «Из глубины воззвахъ» (1987), «Двое — и снова один?» (1987) и «Вдогонку» (1988)).

Лирика Перелешина демонстрирует диалогическую ориентированность автора, свободное «плавание» по «чужим культурным морям», принятие мира во всем его многообразии. По словам Ю. В. Матвеевой, «представители младшего поколения, в отличие от старших эмигрантов, одинаково спокойно и свободно смотрели как на Восток, так и на Запад» [Матвеева, 2008, с. 73]. Особенно успешно складывались поэтические судьбы у авторов, освоивших другие языки. К их числу как раз и принадлежал Перелешин, отличавшийся удивительной языковой переимчивостью: китайский и португальский он выучил фактически на уровне носительства.

Бразилия стала прибежищем для многих русских эмигрантов, хотя нельзя говорить о многочисленной колонии русскоязычных в этой стране и их компактном проживании, рождавшем большие культурные центры, как, например, в Париже, Берлине, Праге или том же Харбине. В письмах к друзьям Перелешин не раз с горечью констатировал, что месяцами может не слышать русской речи, оставаясь единственным русским в небольшом селении под Рио-де-Жанейро. Но особый этнический климат пришелся поэту по душе: у него было много друзей среди местного населения, он быстро привык к жаркому климату и находил в нем особую прелесть.

Латиноамериканские страны отличаются исторически сложившимся высоким градусом толерантности к «чужому». М. Н. Мосейкина отмечает, что «развитие культуры сложившейся латиноамериканской цивилизации всегда происходило в поле диалога, результатом которого стал процесс преломления (трансформации) европейской культуры в специфических условиях Латинской Америки через заимствование культурных традиций, обмен опытом, предметнопрактической деятельностью и ее результатами» [Мосейкина, с. 56].

В случае с Перелешиним диалогической открытостью способствовала его принадлежность в младоэмигрантам, «доминирующие черты поколенческого мировоззрения» которых, по справедливому определению Ю. В. Матвеевой, отличаются «мистическим чувством жизни, романтическим укладом сознания, устремленностью в перспективу экзистенциальной

философии» [Матвеева, 2009, с. 34, 7]. По собственному признанию Валерия Перелешина, в поисках духовной основы творчества он обращался и к гностицизму, и к буддизму, но христианство и философия привлекали его всегда, что и выразилось в своеобразной поэтической рефлексии. Духовные искания привели его в 1938 г. к монашеству, в Казанско-Богородицком монастыре (Харбин) он принял сан под именем Гермогена (Германа), служил в Русской духовной миссии в Пекине, затем в Шанхае. По всей видимости, обращение к монашеству было связано с нетрадиционной сексуальной ориентацией поэта, от которой он пытался избавиться таким способом, но, не преуспев в этом, оставил служение и переехал в 1952 г. в Бразилию.

Как у незаурядной творческой личности, «отягощенной», с точки зрения гомофобной эмигрантской среды, пороком, у Перелешина был свой взгляд на христианское учение. Еще в 1943 г. он защитил магистерские тезисы, которые назвал «Философия страдания», в них он критиковал ортодоксальную церковь за взгляды о страдании, идущем от дьявола. С его же позиции, страдание есть источник вдохновения и творческого порыва: к такому выводу поэт пришел, изучив концепции страдания не только в Ветхом и Новом завете, но и в учениях католиков-мистиков, буддистов, в философских изысканиях ряда западных, российских и китайских философов. Отклики на его тезисы были противоположными: восторженный от творческого эмигрантского сообщества и резко негативный — от церкви, что послужило еще одной причиной сложения с себя монашеского сана и отъезда на другой континент. Но религиозный вектор в его поэзии, несмотря на это, остался неизменным, хотя и воплотился в нетривиальных формах.

Н. Резникова в рецензии на первый сборник В. Перелешина «В пути: 1933–1937» писала: «Его стихи классически строги, точны, холодны. Но холод его стихов обжигает, он опалает не меньше, чем жар... Его стихи умны. Пусть они не душевны — они духовны. И путь поэта — от мира к Богу... От земного к небесному — вот постепенный рост поэта...» (цит. по: [Русский Харбин, с. 122–123]).

Но земная жизнь интересовала поэта не меньше, чем небесная, в чем можно проследить влияние на него акмеистических традиций. В рассматриваемой нами десятой книге стихотворе-

ний «Три родины» (Париж, 1987) налицо ориентация Перелешина на акмеистическую поэтику, что во многом объясняется культом Н. Гумилева в харбинских литературных кругах, чего поэт не избежал, особенно в ранних сборниках. Но отношения с акмеизмом у Перелешина были сложные, что приводит нас к мысли о постакмеистической поэтике, отражающей рефлексию всего акмеистического опыта поэта, о чем он сам пишет в послесловии к книге: «Вступление в кружок “Чураевка” в 1932 году ... открыло мне поэзию Гумилева, у которого я нашел верный метод (пирамидальное построение каждого стихотворения), но ни на один час не подпал под чары провозглашенного Гумилевым адамизма, который, кстати сказать, и у Гумилева остался чисто декларативным, поскольку поэт-воин и сам не отрицал своей преемственной связи с символизмом, в частности, символизмом Брюсова. Мои увлечения Ахматовой, Марией Шкапской (!) и Ладинским были весьма кратковременными. Принадлежностью к школе Гумилева я гордился вплоть до конца шестидесятых годов, когда Юрий Иваск “толкнул” меня к подножию Мандельштама. В противовес почти насквозь рассудочному Гумилеву, от Мандельштама я научился устремлению к миру сверхрассудочному или (чаще) подсознательному. Сквозь устойчивые слова стали просвечивать “подвалы” — такие сны, признаваться в которых рассудок не хочет, которые он с завидным постоянством очищает от темной накипи и которым придает общепринятое добронравие, пусть даже мещанское. “Голос темного дна” стал отчетливо слышимым сквозь стихи ностальгические, стихи изгойские, стихи о неприятии мира и бегство от него. Выявилась тема “левшинская”: осознание своей свободы от биологического “долга” — свободы благотворной поэтически, но в обычной жизни оборачивающейся болью и унижением. <...> Все три родины (унаследованная Россия, благоприобретенные Китай и Бразилия) — внутреннего голода не удовлетворили. Осталась неприкосновенной вера в Бога и Церковь, но и тут неизбежны были глубокие сомнения, бунтарство, отчаяние, горькое чувство богооставленности» [Перелешин, с. 159–160].

Книга «Три родины» была составлена Перелешиним из стихотворений предыдущих девяти сборников и ряда новых, она отличается продуманностью композиции и четкой

внутренней логикой. Думается, здесь можно говорить именно о *книге стихов* как об авторской лирической форме. Как известно, начало активной жизни книги стихов на русской почве относится к первым десятилетиям XX в. — периоду Серебряного века, символизма. В статье Н. В. Барковской, У. Ю. Вериной и Л. Д. Гутриной «Книга стихов как теоретическая проблема» дается всесторонний анализ этого явления. В частности, в качестве примера приводится высказывание В. Брюсова: «Книга стихов должна быть не случайным сборником разнородных стихотворений, а именно книгой, замкнутым целым, объединенным единой мыслью. Как роман, как трактат, книга стихов раскрывает свое содержание последовательно от первой страницы к последней. Стихотворение, выхваченное из общей связи, теряет столько же, как отдельная страница из связного рассуждения. Отделы в книге стихов — не более, как главы, поясняющие одна другую, которых нельзя переставлять произвольно» (цит. по: [Барковская, Верина, Гутрина, с. 24]).

В пользу книги стихов говорит также наличие предисловия и послесловия, датировка стихотворений с указанием книги, в которой оно было опубликовано ранее. В предисловии дается краткая автобиография, автор повествует о своей нелегкой судьбе эмигранта, прозаическая мемуарная форма предвещает лирическую рефлексию, обрисовывая биографическую канву книги. В наши цели не входит анализ книги как лирического целого, но географические локусы, ставшие знаковыми для Перелешина, вплетены в его канву как необходимые элементы в нужном для этого порядке. Название сборнику дало одноименное стихотворение, в котором поэт, по сути, лирически перелагает содержание предисловия, не обращаясь к теме поэзии, описывает только биографические «контрапункты»: рождение в России («Родился я у быстроводной / неукротимой Ангары...»), вынужденный переезд в Китай (родина «сначала грубо приласкала, / потом отбросила пинком», и герой «упал в страну шелков и чая»), изгнание на другой континент («но был я прогнан из Китая, / как из России — навсегда»), обретение новой родины («Изгой, но больше не забытый, / я отдаю остаток дней / Бразилии незначимой, / последней родине моей») и горькая констатация отрыва от родной культуры («замрут

обрывки давних песен, / не значащие ничего») [Перелешин, с. 114–115]<sup>1</sup>.

Собственно же лирическая рефлексия начинается с первого стихотворения «Рок», где лирический герой, «пароходиком, втиснутым в шлюзы», «вдоль жизни судьбою несом», начинает свой путь от родной стороны. Он хочет повернуть время вспять, «обмануть календарную власть», но втянут в водоворот судьбы, не в силах ничего изменить — «все равно запирается шлюз», «мы как пленники, мир как тюрьма», и «все неуклонно» [с. 8].

В следующем стихотворении («Лето») рисуется перелешинский вариант Эдемского сада — место под жарким солнцем, где герой счастлив (в этом есть автобиографический момент: Перелешин в Бразилии смирился со своей нетрадиционной ориентацией), в пользу чего говорят библейские аллюзии: сад, голуби, деревья, грехопадение:

И каждое твое движенье  
И каждый мимолетный жест  
Так помнят о грехопадении,  
Что даже голуби в смущении  
Взлетают на соборный крест [с. 9].

Природа мыслилась Перелешиним как продолжение Бога; по мысли И. Р. Санниковой, он воспринимал ее через идею русского космизма — религиозно-философского течения, базирующемся «на холистическом мировосприятии, основанном на идее теологической эволюции Вселенной. Идея космизма достаточно активно распространялась Н. А. Сетницким, оглашавшим свои идеи и в харбинской организации поэтов “Чураевке”, участником которой был и Валерий Перелешин. Душевное одиночество, предчувствие социальных катаклизмов способствовало желанию Перелешина осмыслить тонкую связь между человеком и Космосом, чтобы впоследствии восстановить утраченное единство мира. В лирике поэта четко прослеживается идея завершенности творения и закономерности мироздания» [Санникова, с. 102]. Это коррелирует с акмеистическими воззрениями поэта: как известно, акмеизм исходил из интереса к земному и признанию непостижимости небесного, хотя от

<sup>1</sup> Далее сочинения В. Перелешина цитируются по данному изданию с указанием страницы в квадратных скобках.

символизма стремление «в небеса» осталось, что наблюдается, например, у позднего Гумилева. То есть, следуя религиозной логике Перелешина, в начале показан мир до грехопадения, а странствия и мытарства начались у него потом. Потерянным раем можно назвать Россию, а обретенным — Бразилию, но примечательно, что стихотворение «Лето», в котором эдемский пейзаж разительно напоминает бразильский, написано в Китае — в этом сам Перелешин, вероятно, видел знак Провидения и отобрал его для начальной части книги.

Китай был второй родиной поэта, но именно он в стихах явился зримо и ярко, поскольку Перелешин принял эту страну всем сердцем. Там он окончил школу, учился на юридическом факультете; выучив китайский, переводил местных поэтов, причем его переводы признаются синологами блестящими. Он прекрасно знал китайскую историю, культуру и философию даосизма. Стихи, посвященные Китаю в этой книге, интересно сопоставить с известным сборником Н. Гумилева «Фарфоровый павильон», в которых очевидна акмеистическая ориентация автора: природа Китая описана стилизованно, она интересна поэту культурологически и геософски, через сопоставление с предметами, сделанными руками человека:

Спокойно маленькое озеро,  
Как чаша, полная водой.  
Бамбук совсем похож на хижины,  
Деревья — словно море крыш.  
А скалы острые, как пагоды,  
Возносятся среди цветов.  
Мне думать весело, что вечная  
Природа учится у нас [Гумилев, с. 251].

У Перелешина же, наоборот, человек учится у природы постигать сущее; его Китай показан глазами не путешественника, а живущего там человека, понимающего специфику восприятия природы в рамках этой ментальности. Стихотворение «Картина», посвященное его подруге-чураевке Марии Коростовец, представляет собой экфрасис, описание китайской миниатюры, причем словом виртуозно передана графическая техника мастера, подробно описывается пейзаж. И если читатель знаком со спецификой традиционной китайской живописи, он знает,

что изображения всегда украшались иероглифами, старательно выписанными тушью, и слово составляло с рисунком единое целое. Стихотворение Перелешина и есть попытка словесного эквивалента подобной картины, и понять ее суть можно только зная философию дао — учения о вечном Абсолюте, которому все в мире подчинено, в том числе и человек. Сама природа есть вечное движение, потому что в ней все текуче, все изменяется, и человек тоже. Высшее счастье для него — познать дао, совершенство, слиться с ним, для чего существуют специальные созерцательные техники. Наблюдение природы, нахождение в ней дарует человеку гармонию, именно так он может осознать свою органическую связь с миром; понимание сути дао дарует человеку бессмертие. В стихотворении Перелешина мы видим попытку словесно передать и саму картину (технику письма), и ощущения человека, наблюдающего пейзаж. Несмотря на очевидную, казалось бы, статичность изображения, пейзаж у поэта живет, движется (в тексте много глаголов движения):

Есть у меня картина: между скал  
Простерто небо всех небес лучистой.  
Китайский мастер их нарисовал  
Легчайшею и совершенной кистью.

Далее описывается долина («зелень, как ковер»), бредущее стадо с пастухом, «тропинка по хребту» с «вишневыми деревьями в цвету», скалы, «что в небо уперлись». В пейзаже привлекает внимание одна деталь — над «пропастью взвилась сосна», а за ней — удивительная, неземная тишина, путь в иной мир. За гранью бытия лирический герой представляет себя идущим в эти горы:

Лишь только смерть, легка и хороша,  
Меня нагонит поступью нескорой,  
Я знаю, наяву моя душа  
Придет бродить на вычурные горы [с. 52–53].

В стихотворении «На середине моста» традиционная в культуре метафора «жизнь как мост от рождения до смерти» также объясняется философией даосизма: учись ценить каждый миг, не торопись, не суетись. Вещная, «земная деталь» («мостик горбатый») становится у Перелешина знаком вечности. В этом



стихотворении особенно отчетливо виден тот самый «пирамидальный способ» построения текста, которому Перелешин научился у Гумилева: в первой строчке возникает совершенно реалистичная, яркая деталь, единичный образ, который затем «обрастает словесным мясом», ширится, вокруг него «нарастает мировой контекст», и в последней строке образуется философское обобщение:

Есть мостики горбатые в Китае:  
 До середины медленно, с трудом,  
 А дальше, вниз — легко, почти слетая...  
 А наша жизнь — не век, и мост — не дом.  
 Я медленно взошел до середины,  
 Я шел оглядываясь, не спеша,  
 Чтоб нынче, в день тридцатой годовщины,  
 Понять, что жизнь безмерно хороша.  
 Но дальше вниз — легко, почти паденье...  
 Стой, путник, и движенья не ускорь:  
 Не упusti весеннего цветенья,  
 Закатов царственных и звонких зорь!  
 Как часто ты, услышав гул погони,  
 Оплачешь плен у ладана и книг.  
 Учись, учись же на возвратном склоне  
 Благословить за ломкость каждый миг! [с. 53].

Примечательно, что образ моста возникает и у Гумилева в «Фарфоровом павильоне», также в начале текста, только у него это стилизованная экфрастическая картинка-зарисовка, сделанная в четкой акмеистической технике, и мост там описывается только как деталь — он ведет к павильону, в котором сидят собеседники за чаем и отражаются в озере:

Среди искусственного озера  
 Поднялся павильон фарфоровый.  
 Тигриною спиною выгнутый,  
 Мост яшмовый к нему ведет.  
 И в этом павильоне несколько  
 Друзей, одетых в платья светлые,  
 Из чаш, расписанных драконами,  
 Пьют подогретое вино.  
 .....

И ясно видно в чистом озере —  
Мост вогнутый, как месяц яشمовый,  
И несколько друзей за чашами,  
Повернутых вниз головой [Гумилев, с. 250].

Такой же принцип «пирамидальности» является стрелковым и в стихотворении «Хуцинь», о китайской скрипке. В начальных строках описывается сам народный музыкальный инструмент: «простая скрипка деревянная» названа «безутешной» и «неискусной», ее смычок — «варварским»; потом лирический герой, слушая ее незатейливую заунывную музыку, описывает картину осени, окрестный пейзаж с яркими «вещными» деталями («грусть начальной осени, / Сверчки и кудри хризантем») и чувствует «боль почти желанную», задавая себе вопрос, расширяющий пространство текста до размеров мироздания и выводящий размышления на уровень философской сентенции:

Кто дальний, на плечо округлое  
Хуцинь послушную склоня,  
Рукою хрупкою и смуглою  
Волнует скрипку — и меня?  
Так сердце легкое изменится:  
Я слез невидимых  
И с музой, благодарной пленницей,  
Чужой печалью поделюсь [с. 80].

В стихотворении «В Шанхайгуане» по этому же принципу описана Великая стена: в первой строке возникает ее образ, живописуются дали, открывающиеся с ее высоты, этнографические и исторические подробности вроде мудрого Вэньчана (бога литературы), к которому студенты приносят требы, чтобы «стать на экзамене трудном бесстрашней», в конце же философская кода, аллюзивно связанная с контекстным полем акмеизма (гумилевские «Жемчуга», мандельштамовский «Камень» и даже «Кипарисовый ларец» предтечи акмеизма Анненского, тема памяти и пр.):

Я как собиратель камней дорогих и жемчужин,  
Что прячет их нежно в резные ларцы и шкатулки:  
И каждый прохожий мне дорог, и каждый мне нужен,  
И память хранит вечера, города, переулки [с. 82].

Обобщенный образ Китая складывается в стихотворении с одноименным названием, и становится понятно, что тема рая возникла еще там («Это небо — как синий киворий, / Осенявший утерянный рай»). В своей второй родине лирический герой жаждет обрести дом в его библейском понимании — как райский сад, место блаженного неведения, причем с ветхозаветным образом органично соседствует восточное представление о реинкарнации:

Словно дом после долгих блужданий,  
В этом странном и шумном раю  
Через несколько существований,  
Мой Китай, я тебя узнаю! [с. 68].

Бразилия, третья родина поэта, описана в последней, третьей, части, она также многолика и пестра, как и Китай, и выдается в Перелешине прекрасного знатока здешних мест и острого наблюдателя. Религиозная Бразилия показана в стихотворении «Корковадо» и напоминает вечернюю молитву паломника, когда герой «на вершине Корковадо / У статуи Христа, один», смотрит на город со святой горы, на уровне облаков, и призывает: «Летите вниз, бывшие бури, / Прочь отпади, моя тоска!». Он счастлив своим почти монашеским уединением:

Один средь меркнувшей лазури  
Я буду чист, как облака.  
Следя, как падающим диском  
Уходит солнце за черту,  
О мире маленьком и низком  
Я, близкий, помолюсь Христу [с. 93].

Бразилия народная изображена в стихотворении «Песенка», автор включил туда даже строчку на португальском о жемчуге, который принесло приливом, ее поет чей-то «звонкий голос», что аллюзивно опять-таки связано с Гумилевым, а фольклорная ориентация подчеркнута характерной анафорой и синтаксическим параллелизмом:

Жемчужина моя в волнах прибоя:  
Я за тобою прыгну в глубину,  
Я назову тебя своей судьбою,  
Я научусь любить тебя одну... [с. 94].

Бразилия интересна Перелешину и современная, и историческая. В современной его удивляет, например, зоопарк («Неужели лев зоопарка — Тоже символ святого Марка?» [с. 96]), в исторической поражают следы героического прошлого времен завоевания континента: например, разыскания археолога, который хочет «потерявшуюся рукопись / Воскресить как палимпсест» [с. 97]. Образ палимпсеста очень точно отражает акмеистические установки Перелешина: именно так акмеист и видит мир через призму культуры, для него все «культурные слои» явлены одновременно, «просвечивая» один через другой.

Порой герою кажется, что он уже совсем привык к чужому дому, и он восклицает («Рио-де-Жанейро»):

Еще мы любим дальних дев  
и помним пушкинские ямбы,  
а ноги, будто обалдев,  
уже выплясывают самбы.  
Еще в крови... Но изживу  
неблаговидную затею  
(Россию, Петроград, Москву)  
— и до конца помулатею! [с. 137].

Как и Китаю, Перелешин поет гимн Бразилии (стихотворение с одноименным названием), исполненный любви и понимания ее самобытности:

Бразилия звонкая, свирель первозданная,  
жалейка ты тонкая, возня барабанная.  
Дай Бог тебе здоровья, страна моя Травия,  
на тысячелетия, земля моя Цветия! [с. 119].

Тема России, первой родины, возникает в контексте бразильской как контраст. Ностальгия у Перелешина несколько удивительна, ибо он уехал из родной страны в возрасте 7 лет и практически ее не помнил, но как поэт он вырос в среде авторов первой эмигрантской волны, для которых та стала генеральным образом и темой в лирике. В описании родины у Перелешина мы не найдем конкретики, каких-то географических особенностей, ее образ предельно обобщен и олитературен, в отличие, например, от образов Китая и Бразилии, в которых имеются приметы реальной местности, ономастические и географические.

В образе родины Перелешин опирается на ряд эмигрантских клише, но градус ностальгии, как ни странно, от этого не меньше. В своих мечтах он лелеял «дружеское братство» России и Бразилии:

«Бразилия, Россия» — и готово  
Словесное плетение в груди:  
Звени, латынь, и раньше проходи  
Кириллицей придавленного слова! [с. 122];

Кто сказал, что планета — не дом,  
что чужбина — иной материк,  
что не может родным языком  
зазвучать португальский язык? [с. 120];

Ты позовешь — я тотчас отзовусь.  
Так ветхие преграды уничтожим:  
Несходные Бразилию и Русь  
В единый мир нерасторжимо сложим! [с. 124];

Зови меня, и я тебе отвечу:  
Я вылечу, ты вылетишь навстречу  
К экватору, к полудню и ко мне,  
И встретимся среди морской стихии  
К географу в неведомой стране —  
На острове Розилии-Брассии [с. 125].

Желание объединить два мира выглядит утопически, не случайно такое событие поименовано у Перелешина «сном» (название одного из стихотворений). Следуя за «африканскими стихами» мэтра Гумилева, Перелешин рисует свою вариацию фантастического «мирового зверинца»:

Мне снился среди туманов  
сибирский сосновый бор:  
большие клювы туканов  
и попугаев подбор.  
Там обезьяны кричали,  
мельчили дятлы кору.  
И я бродил без печали  
в бразильско-русском бору.  
Ласкал умиленным взглядом

уютный и мирный мир,  
где с русским медведем  
рядом бразильский грелся тапир.  
Колибри вились над ивой,  
над россыпью душистых трав,  
где думал поспать ленивый  
великолепный удав.  
Не правда ли, лучший метод:  
не выбрать, не изменить,  
но в тайный зверинец этот  
два мира объединить? [с. 104].

Для фантастического объединения двух стран Перелешин выбрал не менее фантастическую дату — «тридцатое февраля». В этот «Необычайный день», как озаглавлено стихотворение, появляются «вместо моря — снежные поля», и «...Россия голосом бразильца / “Добрый день!” по-русски говорит» [с. 131].

Для Перелешина фраза «Россия нужна как воздух» — реализовавшаяся метафора, имеющая буквальный смысл. Он так объясняет свое редкое умение писать стихи на чужом языке, причем на довольно экзотическом (стихотворение «Воздух»):

Стихи рождались каждый час  
Без осязаемых усилий,  
Пока жила в груди у нас  
Хоть капля воздуха России.  
Не капельку, а целый мех  
Мы вынесли на человека:  
Хватило воздуха на всех,  
На все края, на все полвека.  
Осталось на один прием:  
Исчерпан воздух забайкальский  
И нынче я со словарем  
Пишу стихи по-португальски [с. 112].

Самого себя поэт именует «блудным сыном», но, к сожалению, Бог не дал ему счастья припасть к родным коленам. Он, называющий себя «от родных отбившимся поэтом», понимает, что «не всякому дано бродить по ковылю», «приветствовать прохожего по-русски», но он все равно «от русского хмеля во хмелю» [с. 129]. Разумом понимая, что судьба его в России была

бы незавидная, о чем говорит опыт репатриантов и оставшихся «несогласных» («Стоял бы я в России над Невой / И выбрал бы одну из перекладин» [с. 135]), что история, как известно, сослагательного наклонения не любит, он не устает сам себе удивляться: отчего он, «Бразилии приемный сын», глядя на это жаркое карнавальное буйство, «слышит снег и пушкинские ямбы?» [Там же]. Поэтому так пронзительно звучат слова его «Ностальгии», в которых чувствуется боль утраты, потерянный, но не обретенный рай и признание в великой любви:

Я сердца на дольки, на ломтики не разделю,  
Россия, Россия, отчизна моя золотая!  
страны вселенной я сердцем широким люблю,  
Но только, Россия, одну тебя больше Китая [с. 84].

Валерий Перелешин являет собой редкий пример «продлившегося акмеизма» (постакмеизма) в его репрезентативном виде: он сумел реализовать свою «тоску по мировой культуре» в ярких и зримых гео- и этнокультурных образах. Его глубинная установка на «диалог культур» прослеживается на уровне поэтики: полемика с гумилевскими и мандельштамовскими постулатами привела к продолжению акмеистической линии в поэзии русского зарубежья, доказав закон преемственности литературы диаспоры и метрополии, обнаружив общие тенденции в развитии этого течения в постакмеистическую эпоху.

### Список литературы

Барковская Н.В., Верина У.Ю., Гутрина Л.Д. Книга стихов как теоретическая проблема // Филологический класс. 2014. № 1 (24). С. 20–31.

Гумилев Н.С. Стихи; Письма о русской поэзии / вступ. ст. Вяч. Иванова; сост., науч. подгот. текста, послесл. Н. Богомолова. М. : Худож. лит., 1989. 447 с.

Матвеева Ю.В. Самосознание поколения в творчестве писателей-младоземigrants. Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2008. 194 с.

Матвеева Ю.В. Самосознание поколения в творчестве писателей-младоземigrants : автореф. дис. ... докт. филол. наук / Урал. гос. ун-т им. А.М. Горького. Екатеринбург : [б. и.], 2009. 38 с. [Электронный ресурс]. URL: <https://dlib.rsl.ru/viewer/01003470279#?page=1> (дата обращения: 05.12.2018).

*Мосейкина М.Н.* Судьба поколений литературной эмиграции в контексте российско-латиноамериканского диалога культур // Известия Уральского федерального университета. Сер. 2 : Гуманитар. науки. 2016. Т. 18. № 4 (157). С. 55–68.

*Перелешин В.Ф.* Три родины : десятая книга стихотворений. Париж : Альбатрос, 1987. 166 с.

Русский Харбин / сост., предисл. и коммент. Е.П. Таскиной. М. : ЧеРо, 1998. 272 с.

*Санникова И.Р.* Религиозно-философское своеобразие лирики Валерия Перелешина // Вестник Томского государственного педагогического университета. 2013. № 2. С. 101–107.